

# DEN UPRIVILIGEREDE FIGUR – ET ESSAY OM DET ABSTRAKTE

Af Henrik Jørgensen, 2000

## DET ABSTRAKTE

### Den upriviligerede figur

Det abstrakte findes.

Ud fra dette begyndelsespunkt vil jeg, ved sprogets hjælp, foretage en pejling af det abstrakte som historisk og aktuelt praksis- og erkendelsesområde i maleriet.

Inger Christensens forfatterskab og især sonetkransen *Sommerfugledalen*, peger på subjektets tilstedeværelse i en formskabende proces, der ikke er psykologiserende, men heller ikke formalistisk. Tværtimod besidder værket med sin særlige åbenhed i måden at tage verden som fænomen ind i sindet, og sin indlevende nænsomhed i måden at give verden fra sindet en kunstnerisk form, et eksempel på en mild, men ekstremt formbevidst vilje til at være til rådighed for det fluktuerende øjeblik.

I tillid til at historiske overgange altid, eller næsten altid, er flydende, optager det mig mere at flyde betragende end at kategorisere det strømmende. Modernismen er som erfaringsperiode vildt strømmende, men også meget kategoriseret og kategoriserende, og jeg tror at uaggressiv betragtning og uantagonistisk eftertænsksomhed er gavnlige måder til at holde sig flydende og undgå at drukne i kategoriernes strømhvirvler.

Jeg håber derfor at jeg, med inspiration fra Inger Christensens værk, kan sætte af med tilstrækkelig åbenhed og forhåbentlig også nænsomhed overfor modernismens erfaringer, til at det kan lykkes at danne et billede af sammenhængen imellem utopisk idealisme og formel handlekraft.

Herfra har det abstrakte hentet sin ekspansive energi og vilje til at forme, ikke alene det kunstneriske stof, men tillige den sociale og politiske virkelighed.

Derfor kan det abstrakte som kunstnerisk udtryk ikke skilles fra historien om det moderne utopiske projekt.

Samtidig har den moderne traditions vanskeligt håndterbare sammenvævning af ideologisk vilje og ensomhed, som konsekvens at modernismen med naivitet og kynisme kan indskrive det abstrakte i et modsætningsforhold til det figurative. Med naivitet i tilliden til idealiteten som transenderende instans for det sociale individ. Og med kynisme fordi subjektet, isoleret, fragmenteret og i opposition til det religiøse, alligevel fastholdes til alene at finde identitet i rollen som fortolkende centrum.

Karakteren af denne dualitet har stor betydning for hvordan det abstrakte og det figurative som erkendelsespraksis og som kunstnerisk praksis, kan tillægges andre operationsfelter end de som dette modsætningsforhold historisk afstikker.

Dette betyder derfor ikke nødvendigvis at andre operationsfelter ikke kan udvikles, eller at de historiske ikke kan omskrives indenfor en anden ramme.

Men det betyder, at et projekt der vil udvikle, forandre eller gøre brug af det abstrakte som udtryk, må interessere sig for rammerne, for deres overlapninger og forskydninger, og for hvordan de overhovedet kan tænkes som rammer.

Det tyvende århundredes kunst er uendelig rig på problemformuleringer og løsninger.

Ligesom det hudløse subjekt har lidt, har dets klare hjerne triumferet, og hudløsheden såvel som klarheden har været hovedkomponenter i modernismens dialektiske udvikling.

I den acceleration igennem måder og indsigter, der udgjorde det tyvende århundredes kunst, synes der at ligge tilbage eller spredt rundt omkring, en kvantitet af værkemæssige

greb, der nu fremtræder sært blottede, men også rørende og innovative. Derfor kalder det på nænsomhed at tænke i forhold til dem.

For det ville være en fejl at se bort fra at modernismens naivitet samtidig er modernismens styrke.

Dens mængde af mulige værkstrategier, måske udviklet i et til tider overophedet tempo, er udtryk for en overvældende intensiv effektivitet i gennemløbningen af ide, konklusion og konsekvens. Hastigheden er blevet eksistentiel.

Det abstrakte udvikles i århundredets løb fra rum imod tid, i en bevægelse der bedst kan kaldes en tidsliggørelse af rummet.

Den ro og monumentalitet, kombineret med behagelig eftermiddagsstemning, der hviler over den analytiske kubisme hos Picasso og Braque i løbet af århundredets første tiår, er hos Jackson Pollock forvandlet til en sitrende og hvirvlende desperation, der unddrager sig enhver tilknytning til nogen som helst indendørs harmoni.

Og undervejs dertil har man passeret kølige Mondrian, den komprimerede og idealistiske Malevitch, bevægende men distancerede Klee, og så videre og så videre. Med Judd begynder en vis indre elektronisk summen at lade høre på sig, og hos Nauman, Kelly og Oursler larmer og blinker det hektisk.

Andre læsninger af den velkendte historie er selvfølgelig mulige.

Det afgørende er, at for en betragtning af det abstrakte er det hele tiden den iver, hvormed det abstrakte søges sammentænkt med og legitimeret i forhold til den sociale virkelighed rundt om kunsten, der har betydning. Jo mindre et billedes indhold direkte kan aflæses, desto mere idealisme skal der til for at skaffe billedet rum til at eksistere. Og kunstneren social legitimitet til at holde ud og udvikle processen.

Det abstrakte findes da som en måde i færd med, blandt mange andre måder, at spejle sig, at se sig selv på ryggen, for at finde en strategi til at skaffe sig tid og rum til at overveje hvad bevægelse er.

Hvad spejlet måske kan hjælpe til at afklare, er hvordan man skelner en abstraktion der giver afkald på idealisme, fra en der baserer sig på den.

Når et parfumefirma i vores tid rask væk kan anvende hvad der meget ligner en Mondriankomposition som dekoration på en shampooflaske, er det udtryk for at der er sket en udtynding af tegnets oprindelige betydning.

Men det er samtidig et forhold der viser den sårbarhed som bliver det abstrakte til del, når det, forladt af sin egen historie, overlades til skiftende tiders fortolkninger og dermed langsomt afideologiseres.

"Da det nu er blevet helt almindeligt at se værker placeret hvor som helst i et rum, er det umuligt for folk at forstå, at placeringen på gulvet og piedestalens fravær var nye opfindelser. Det var mig, der opfandt dem." (1) Sådan skriver Judd og i sætningen der følger, hedder det (beklagende) "Men der er ingen historie".

Jeg tror at Judds beklagelse over at historien ikke lader et klarere lys tilfalde ham for hans opfindelse, (noget lys får han jo alligevel), netop viser hvor skrøbeligt det abstrakte er, hvor afhængigt det er af at blive opfattet indenfor en idealistisk defineret ramme.

Problemet er at i det øjeblik hvor idealismen udmøntes i handling, sker det i politikens felt, og ikke i idealismens. Og politikken er ikke abstrakt, men bundet til at søge en kommunikerbar form i den faktiske socialitet.

På den måde kan politikken kaldes figurativ, og dens felt et sprogligt kulturelt felt, der er i stand til at absorbere og stilisere den radikalitet, som den idealistiske abstraktion holder frem.

I dette felt afideologiseres Mondrian forbrugervenligt. Sprogliggjort og monteret op på shampooflasken er hans komposition blevet forvandlet til billedet af en bestemt modernisme, til en figuration integreret i det politiske, og dermed tilgængelig, men naturligvis også udsat.

For kan man stille spørgsmål til hvordan det abstrakte kan erkendes som koblet eller ikke koblet til det utopiske, er det figurative i sin henvisende sproglighed ukontrollerbart koblet til alt muligt.

At Ad Reinharts berømte statement "Art is art, and everything else is everything else" kommer ud af munden på en af den moderne abstrakte kunsts frontløbere, er ingen tilfældighed, og det udpeger præcist den skillelinje, hvis opretholdelse nu er reduceret til nostalgi.

Da det figuratives udsatte og koblende væsen i høj grad er korrumperbart af netop nostalgis fristende overskuelighed, kan man også sige, at hvor idealismen skaffede det abstrakte legitimitet, er det figurative nødt til at fortjene den.

Hvor det abstrakte arbejdede inde fra og ud, må det figurative arbejde udefra og ind (med de indlysende populistisk sentimentale og kommercielt pragmatiske faldgruber).

Det abstrakte findes da som en strategi blandt andre, hvortil modernismen kan levere historisk forankring, for nogen forsikring, og udgøre et kraftfuldt og dog poetisk modbillede. Og meget talende modbillede.

Men for at kunne manøvrere fri af især nostalgien og utyngtet af historien, må det være en abstraktion, der magter at give afkald på idealismens historiske garanti, dens determinerende irammesættelse, og dermed i realiteten en abstraktion, der er i gang med at reflektere over sig selv som figurativitet.

Og vel at mærke som figurativitet forskellig fra den repræsentative figur, som modernismen var et opgør med.

En upriviligeret figurativitet, ikke optaget af at gøre op, men af at finde ind i tillid til at der findes noget sådant som et "ind".

Upriviligeret fordi det er en figurativitet der ikke er privilegeret med den repræsentative ligheds forankring i et uantasteligt betydningsskema eller i negationen af dette skema.

Det er en figurativitet, der har midlertidighed som betingelse, men ikke som noget psykologisk, eksistentielt traume. Den har ingen grund til at indlade sig med undergangs-fantasier eller mystiske indsigter. Men den har tillid til at indsigt kan skaffes og besiddes. Til at indsigt findes.(2)

Denne, figurens midlertidighed, opfatter jeg som den vigtigste udfordring det moderne maleris udvikling giver videre til dette årtusind. Og samtidig som den største mulighed.

### **Mellemgrunden som følelse.**

Formalismen skelner imellem **at** noget er i billedet eller på billedet. Fænomenologien skelner imellem **om** noget er i eller på billedet. Den første skelnen er skematiserende, den anden er inviterende. I begge tilfælde er det opfattelsen af billedrummets status som enten grænseskabende eller som grænseåbnende, der er på spil. Grænseskabende i Clement Greenbergs formalistiske forestilling om maleriets optiske selvberoenhed. Og grænseåbnende i Merleau-Pontys fænomenologiske opfattelse af billedfladen som et plan for det stoflige og visuelle møde imellem forestilling og fremstilling.(3)

Begge dele af denne svært grovkornede kategorisering er af stor betydning for en betragtning af det man kunne kalde "det rumlige" i det abstrakte.

Begge dele i kategoriseringen er også forankrede i, og medskabende af modernismens historie, og som følge deraf naturligvis medformende af begreberne hvormed rum og abstraktion kan tænkes.

Det vil i det følgende være min hypotese at det abstrakte som billedstrategi må tænkes som en funktion af to historiske fænomener, for, som udtryk, at kunne undgå selv at blive

fastholdt i en determineret formel og historisk logik.

For dem begge er spørgsmålene om grænsedragning essensielle.

Det ene fænomen er det monokrome billede, ikke som en specifik kunstners udtryk, men som historisk ide, som konceptuel ikon.

Det andet er den klassiske billedopbygnings mellemgrund.

Den følgende undersøgelse af de to fænomener er ikke en filosofisk eller formel analyse.

Jeg er snarere ude efter at mærke, om der er mulighed for at tænke en rumlighed ind i analysen af fænomenernes beskæring som kan give en anden resonans, end den som modernismens historiske filter afgiver. Måske simpelthen ved fra de to fænomener at afskrælle eller på anden måde fjerne, noget klangabsorberende materiale der optager vibrationer fra mødet imellem forestillingsevnen og verden.

Bestræbelsen kan i sig selv ses som udtryk for en tillid til en kritisk (måske) fornuft. Den udfolder sig dog også ud fra en tillid til, at den kritiske fornuft kan stille sig i en historisk brise og lade sig blæse på, hvilket eventuelt sanseligt bombardement kan glide ind som en del af det analyserende beredskab og poetisere den kritiske selvtillid.

Bestræbelsen vil derfor være en kritisk, poetiseret analyse af det rumlige, i virkeligheden for at skabe en indirekte tematisering af den upriviligerede figurativitet.

Det vil sige det figurative som ikke-modsætning til det abstrakte, men som indeholdende det abstrakte i en post-ideologisk eller måske af-ideologiseret form. En figurativitet hvori det abstrakte eksisterer i form af skalaforskydninger og skalaspring, der tillader oplevelses- og tolkningsmæssige koblinger på tværs af sansning og sprog i værkets univers.

Et værkunivers der magter at billedliggøre betydning eller at fortætte stof, begge dele principielt i alle retninger, men uden at have anfægtelsen af værkets egen kategoriske afgrænsning som programmatisk nødvendighed.

At tematiseringen må være indirekte, knytter sig til det figuratives status af midlertidighed.

For hvis det figurative skal tænkes som midlertidighed, indebærer det samtidig, at dets oplevelse er processuel.

Derfor kan oplevelsen af det figurative bedre overvejes i rumlige termer der giver plads til en tidslig udstrækning, end i afgrænsende begrebslige termer.

Hvad er da rumlige termer?

Det klassiske maleri er opbygget med tre billedplaner, der optræder i en lagdelt struktur.

Denne lagdeling er orienteret på en fiktiv akse, så det første billedplan, der ligger over de andre, eller foran de andre og kaldes forgrunden, af beskueren opleves som det der er beskueren nærmest.

Det næste plan har den egenskab, at det presser forgrunden frem, samtidig med at det ekspanderer til siderne og indad.

Man kan næsten sige at det er et levende plan, for det ejer potentialet for det uforudsigelige og foranderlige.

Det er væsensforskelligt fra forgrunden som er et statisk plan, og som er nødt til at være statisk da det indgår i en anden type relation med beskueren og beskuerens verden. Jeg kommer senere tilbage til forgrundens særlige forhold.

Det ekspansive billedplan står ikke til regnskab overfor noget. Enhver fortælling kan udfoldes her, et hvilket som helst væsen kan dukke op. Enhver arkitektonisk konstruktion kan rejses.

Det ekspansive plan kaldes mellemgrunden.

Der hvor mellemgrunden beslutter sig for at høre op, begynder baggrunden. Baggrunden ligner forgrunden ved at den også er statisk, men på en blødere måde. Når man når baggrunden, er det sket via mellemgrunden, og erindringen om det foranderlige og uforudsigelige sætter sig igennem som en kølig, tiltrækkende blålighed.

Men baggrunden er også et nervøst plan. Det kan ikke være så dybt, for baggrunden er forfinet rum, der risikerer at tabe sin erindringskvalitet og slå over i grov materialitet. Bag

baggrunden lurer stoffet.

Denne tredelte struktur, der formår at skabe oplevelsen af et rum som en beskuer kan se ind i, har desuden den egenskab at dens akse synes at forlænge sig ud foran forgrunden, helt frem til det subjekt der betragter billedet, måske ind i det subjekts øjne eller måske helt ind i subjektets bevidsthed.

Denne linjeagtige forbindelse mellem billedplanet og bevidstheden via øjnene, kalder Ortega Y Gasset for synsstrålen.(4)

Den har sin egen fuldt udviklede teori, men i denne sammenhæng har det betydning, at det først er da det moderne begynder nedbrydningen af det repræsentative fiktive billedrum, at synsstrålen kommer til syne, afbøjes og vrides bagud imod subjektet selv, for via forskellige omveje at indgå en alliance med sproget, hvor den vel i øjeblikket har en interessant dialog i gang om forholdet imellem sprog og sansning.

Vi er nu på lang afstand af den tredelte billedstruktur.

Hele det moderne projekt i maleriet handler som bekendt om dens afvikling. Og som jeg har søgt at fremstille det i det foregående, er der tale om en afvikling der i høj grad har haft idealisme i forskellige aftapninger som sit drivmiddel.

Det er i opgøret imellem forestillingen om det sande og det indbildte, imellem illusionen om sammenhæng og orden i kaos og realiteternes anmassende og angstprovokerende mangel på retning og moral, at den lagdelte billedstruktur kom til kort.

Det abstrakte kan på den måde betragtes som både en døds kamp og en genfødsel, og disse to muligheder også findes da også rigt repræsenteret i modernismens kunsthistorie.

I det monokrome billede har vi det mest destillerede eksempel på modernismens dualisme.

Det monokrome billede er en ide der holdes i skak af sin egen totalitarisme.

Dets konceptuelle fleksibilitet er derfor ikke så stor, og derfor findes der ikke så mange monokrome værker endda.

Der er de kendte projekter, der fokuserer på billedfladen og manipulationen af det maleriske stof, pigmentet simpelthen, som materialitet og som farvnuance, og der er de projekter der satser på det monokrome værks kapacitet til at indgå i en genstandsmæssig udveksling med det reelle rum i hvilket værket befinder sig.

Endelig ser man det også i en rolle, hvor det i lighed med modernismens øvrige udtryk, er afidealiseret og tilgængeliggjort, og dermed kan anvendes med en ikke ringe meta-ironisk effekt, gerne i en form for sideordnet installation med andre monokromer eller andre genstande.

Den generalitet, der er indlejret i det monokrome som ide, gør det til en ekstrem, om end smal specialitet, men den giver det også evnen til, i visse tilfælde, at blive mødt som et eksistentielt kunstnerisk svar.

Det monokrome billede sammenfører det forskelsløse som billedindhold og det forskelsskabende som genstandsmæssighed.

Det monokrome billede er enten en abstrakt billedmæssig henvisning til det uafgrænsede, til uendeligheden. Eller også er det en specielt ladet flade, en skærm, der kan afkodes som et æstetisk objekt, blandt hvis egenskaber det er, at det forhindrer at man kan se væggen bagved. Det blokker et stykke væg ud, det insisterer på at kunne betone et udvalgt område.

Det monokrome maleri er klimaks i en bestemt billedopfattelses ide om den rene optikalitet, men alligevel er det kroppens maleri. For som beskuer forholder man sig uundgåeligt til værket med sin krop, da man deler det reelle rum med billedet. Eller også udgør det monokrome billede kroppens negation, altså døden, ved at pege på den absoluthed i hvilken kroppen uundgåeligt vil forsvinde.

Monokromen er udviklet i farvens medium. Ikke i linjens og formens, det vil sige i tegningens medium. Den vil enten opsluge eller være.

Det monokrome billede er egentlig en digitalisering af maleriets flade. Efter det monokrome

maleri er det muligt principielt at ophøje eller forstørre ethvert felt i et maleri til et potentielt selvstændigt betydningsbærende felt.

Paradoksalt kan man sige at en billedide, der er en absolutisme får som historisk og erkendelsesmæssig konsekvens at ingen anden billeddannelse kan opretholde en uantastelig integritet. Madonnas røde kappe eller lyset der falder på vassen kan når som helst klikke over til at være et farvet område blandt andre farvede områder.

Det monokrome billede er enten ren forgrund eller ren baggrund.

Som ren forgrund er det en genstand, som ren baggrund er det religiøsitet. I begge tilfælde er det hyklerisk usprogligt som værk, monologdyrkende som ide.

Det monokrome billede er som Berlinmuren blevet et historisk symbol der holdt to modsætninger i skak. I virkeligheden en koncentration af instabilitet, der forløst må brede sig til alle sider og hvis efterbilleder har nostalgis farlighed i generne.

Det monokrome billede står i vejen for mellemgrunden.

Hvis det monokrome er en spids og ekstremistisk ide, er mellemgrunden et vidtstrakt og favnende begreb.

Eftersom modernismens mange greb er udviklet med henblik på at eliminere mellemgrunden, udgør modernismens historie en guldgrube af vinkler på hvad mellemgrunden er. Mellemgrunden er gammeldags tid.

Den forbinder på en flydende måde forgrunden med baggrunden, og skaber på den måde en følelse af enhed i rummet. Ud fra det kan man sige, at mellemgrunden er lighedens egentlige domæne. Ligheden imellem genstanden og dens gengivelse, imellem ansigtet og dets portræt.

Mellemgrunden omgiver genstanden med rumlighed, giver det portrætterede ansigts blik et rum at passere igennem.

Mellemgrunden er kort sagt det falske rum, stedet for illusionen om enhed og overensstemmelse imellem indeni og udenfor billedet.

Mellemgrunden borteroderes i takt med at maleriet stiller flere og flere spørgsmål ved sig selv som repræsenterende og illusionistisk fremstilling af verden.

Den gnubbes eller slibes bort i friktionen imellem baggrundens og forgrundens hektiske bearbejdnings. Ready-made som greb udgør den absolutte manifestation af mellemgrundens pulverisering.

Det meste abstrakte maleri udspiller sig som en forgrund og en baggrund. Med Warhol og frem har maleriet kun forgrund.

Kunstens aktuelle afsøgninger af det sociale er logisk. Foran forgrunden. Problemet er bare at det sociale er endeligt, og at dets historie er en anden end kunstens. Derfor er det oftest ikke rumskabende erfaringer man kan få ved den form for kunst, men en anden slags erfaringer som falder uden for denne teksts område.

Det fotografiske forlæg har siden tresserne været en opfindsom, lidt snedig og meget effektiv introduktion af en henvisende rumlighed i maleriet.

Men det fotografiske forlæg er en hinde lagt på forgrunden. Det er i stand til at pege på både billedfladens egen genstandsmæssige fladhed, og på virkelighedens fremtrædelse som mediefiltreret billedflow. Men det kan ikke overskride fotografiets egen strukturelle grammatik i hvilken mellemgrunden er fikseret i forhold til for- og baggrund af kameraets og optikkernes opbygning. Det er derfor afskåret fra det potentiale der findes i maleriets mellemgrund.

Mellemgrunden er ubrugelig til formelt at pege på illusionen om billedrummet fordi den er billedrummet.

Måske den vigtigste egenskab ved mellemgrunden derfor kan siges at være dens horisontalitet.

Det er i kraft af sin horisontalitet at mellemgrunden med en sådan overbevisning magter at skabe udstrækning til tid og begivenhed, til myte og realisme. Mellemgrundens horisontalitet er forestillingsevnenes ekspansive rum, og den er det der forhindrer komposition som skabende instans i billedkunsten i at degenerere til fladeornamentik.

Dette problem gik ifølge Frank Stella allerede op for en tidlig modernist som Picasso. I sin bog om det abstrakte ser Frank Stella Picassos tykke klassiske figurer fra tyverne som malerier der er en opbremsning, ved varslet om at den rumlige mulighed som mellemgrundens horisontalitet besidder, med kubismens fragmentering af billedplanerne var dødsmerket.(5)

Det abstrakte maleri fandt sin form i en kamp for vertikalitet.

Cezannes penselstrøg er som regel vertikalt orienterede. Mondrian transformerer fremstillingen af en mole der stikker ud i havet til en vertikal abstrakt komposition. Newman anvender kun i enkelte tilfælde horisontale striber i sit værk. I de tilfælde bliver billederne til abstrakte landskaber. Det uforløste eller mystiske ved Rothkos billeder er deres uvilje til at vælge imellem det horisontale og det vertikale. Horisontale felter, der sættes over hinanden i en lodret stak. Pollocks billeder er vildnis der rejser sig foran en. Selv når de ses liggende på gulvet under udførelsen, er de vertikale. Morris Louis hælder fra oven og ned.

Betragter man de nævnte eksempler eller andre, ses det at det horisontale, når det optræder, altid trækker en anelse landskab ind. Altid synes at pege på et element af rumlighed, der skaber afstand imellem beskuer og billede.

Modernismen vil styre rummet imellem billede og beskuer. Heri er den viljefast, men også påståelig.

Har den logik der forbinder det vertikale med billedfladens faktiske genstandsmæssighed, tvunget maleriets operationsområde ud foran billedfladen selv, og levner den derfor alene den maleriske bestræbelse egentligt fysisk rum at arbejde i, sådan at billedet altid er bundet til at begynde på billedfladens dennesidige materialitet? Et område hvorfra maleren er henvist til at se tilbage over skulderen til den mellemgrundens horisontalitet, der findes som historisk overlevering.

Overfor dette spørgsmål mener jeg, at et kunstnerisk projekt der udspiller sig i det abstraktes felt, må se sig selv dybt i øjnene.

Hvad man der kan lede efter, er måske forestillingen om mellemgrunden som formens DNA. Det vil sige forestillingen om at form og rum hænger sammen, og at det er et aspekt ved selve det at etablere forskelle der er erfarbare, at operere med en figur der forholder sig til en rumlighed.

Vanskeligheden ved at anskue mellemgrundens horisontalitet som den katalyserende vidde for en uprivilegeret figurativitet er at mellemgrunden tilsyneladende er formløs. Så sandt som den er omformet til negation af sit eget fortællende potentiale.

Men det der kan fremtræde som formløshed, når man skal forsøge at forestille sig det, er måske i virkeligheden ikke uden form, men derimod konstitueret af en mangfoldighed af mulig form. Måske findes der et tolkningspunkt hvor det monokrome billedes kosmologiske henvisning alligevel tager jorden og lader sig forene med en horisontal eksistentiel mulighed, nedlagt i mellemgrundens *suspenceladede* uforudsigelighed.

Jeg vil forsøge mig med et par eksempler i form af nogle billedoplevelser jeg ikke tidligere har kunnet finde ud af at kalde noget, men som jeg nu vil kalde for oplevelser af rester af mellemgrund.

En sådan mellemgrundsrest må, lidt diffust, kunne beskrives som noget ved oplevelsen af det pågældende kunstværk, der på en måde indeholder sin egen rumlighed, forskellig fra værkets helheds virkning, men ikke er i modstrid med den.

Ved mødet med mellemgrunden vibrerer synsstrålen. Findes en rest af mellemgrunden, føles den først i øjet.

En rest af mellemgrundens rumlighed kan sætte sig igennem på mange måder. Forskellige epokers udtryk er indskrevet i deres tids filosofi, æstetik og politik, og det jeg taler om her er selv indskrevet i en bestemt tids erkendelsesforsøg.

Man kan da sige at i virkeligheden beviser eksemplerne deres relevans eller substans ved deres indflydelse på en praksis, hvad enten det er en reflektorisk eller kunstnerisk praksis. Som følge heraf falder det udenfor denne tekst at afgøre om eksemplerne virkelig har substans, men teksten udgør i det mindste et forsøg på, i en slags praksis, at række ud imod mellemgrundens mulighed.

Mit første eksempel kan egentlig kun misvisende kaldes en rest af mellemgrund. For i virkeligheden er det en fuldt udfoldet fremstilling af netop mellemgrunden. Når jeg bruger det her, og kalder det for en rest, er det fordi det som historisk værk adskiller sig en smule fra de billeder, der ellers blev skabt i epoken. Følelsen fra billedet som jeg vil beskrive, er måske mere et varsel om mellemgrundens udsathed. En foregriben af det modernes konsekvens. "Landskab med regnbue" af Dankvart Dreyer fra omkring 1838 er et nationalromantisk landskabsbillede. Det er et lille billede, der viser et "guldalderlandskab". Horisonten ligger omtrent i det gyldne snit, og foroven åbner sig en bygehimmel med drivende skyer, der former en let krummet bue, der egentlig danner en parallellitet med selve billedfladen. En svagt synlig, vellykket fugtig regnbue stikker ned i billedets venstre tredjedel. Selve landskabet, bløde hedebakker, fjern skov, fjern mølle, en håndfuld træer i højre halvdel er skubbet ind i billedet af hvad der formelt er forgrunden. En ret lille sø, omkranset af buske og højt græs og en lille højning i landskabet, der ligger i skygge.

Den mørke skygge af højningen samt buskene spejles i den stille vandoverflade. Søens bred peger ind i billedet i en lav diagonal, der stiger imod venstre side af billedet.

Men faktisk starter selvsamme diagonal et lille stykke inde i billedrummet. På den måde danner søbreddens stigende linje en diagonaliseret horisontlinje, der møder den egentlige horisont i dens forlængelse i venstre side et stykke udenfor billedfladen. Det er sommer. Vandspejlet er forgrunden. Men den føles ikke som forgrund.

Det føles mere som om søbreddens buske og højning i en langsom, sommerdoven bevægelse uafhjælpeligt trækkes ind i billedet. Længere ind i billedet. Som om vandspejlet bliver bredere. Som om afstanden fra beskueren til søbredden langsomt forøges. Lader man blikket glide til baggrunden synes alt roligt, og den fjerne mølles vinger står stille af mangel på sommerbriser. Men så snart ens blik på ny når bredden af søen, begynder følelsen af sug igen.

Det er mellemgrunden der suger.

Har man betragtet billedet et stykke tid mere, opdager man at trækket mest kommer fra højre side. Og pludselig mærker man at den lette bue på himlen, dannet af en tynd, hvidlig række skyer, selv bliver trukket i, fra det samme sted hvorfra der trækkes i landskabet. Når man igen lader blikket hvile på møllen, forstår man at det ikke er baggrunden der trækker. Trækket findes imellem baggrunden og den placering, som søbredden må have haft som forgrund, inden den blev trukket tilbage.

Det er mellemgrunden der som en underjordisk vulkansk proces har sat landskabet i bevægelse, og som på den måde gør det lille billede til et drama om billedets egen rumlige struktur.

Forgrunden efterlades som følelsen af en skærmagtig tomhed, der skarpt afskæres af billedfladens kanter.

I mange andre af Dankvart Dreyers billeder findes den samme uro. Jeg så en samlet udstilling af hans værker i Kunstforeningen i 1989.

Da jeg forlod udstillingen med Dankvart Dreyers billeder og senere drev igennem Hirschsprungs Samling, havde jeg oplevelsen af at der lagde vinden sig, eller at solen kom frem igen - en eller anden fornemmelse af at være kommet væk fra noget der var ustabil.



Jeg synes nu at Dankvart Dreyers billeder er en sjælden og særlig vision om mellemgrundens mulighed.

Med titlen "PROFILE OF LIGHT" til sit maleri fra 1967, peger Barnett Newman direkte på hvad der synes som det mest fluktuerende og flygtige i verden.

Titlen er langt mindre patetisk end de fleste af hans andre titler. Den kan virke nærmest videnskabelig og peger i en forstand på en tilsyneladende naturvidenskabelig interesse. Selv når man tænker på hvor direkte, for ikke at sige bombastisk, Newman ellers i sine titler udstikker billedets fortællingsramme med titler som NOW, THE MOMENT, ABRAHAM o.a. kan man ikke kun opfatte titlen PROFILE OF LIGHT som en henvisning til skaberens, skabelsens eller skaberprocessens lys. Den har også noget med bare lys at gøre.

Billedet er stort, 300 X 187cm, i højkantformat. Dets komposition udgøres af tre lige bredde lodrette striber, der opstår ved at billedfladen deles i tredjedele. Det midterste felt er helt hvidt. Feltet på hver side af midterfeltet er ultramarinblåt.

Kompositionen fremstår med to mulige aflæsninger. Enten er det lyse felt en åbning i den blå flade, og således et kig ind hensides det blå. Eller også er det hvide et kraftfuldt lys, der indefra, måske fra det hensides, stråler ud imod os. Begge læsninger implicerer oplevelsen af en rumlighed der har med et dybdeforhold i billedet at gøre.

Det virkeligt mærkelige ved billedet er selve det fysiske møde imellem det hvide medium der fremstiller lyset, og det blå medium der fremstiller ikke-lyset, altså enten mørket eller en lysuigennemtrængelig flade.

Dette fysiske møde imellem den hvide farve og den blå farve er teknisk løst som først en tapeafmaskning af midterfeltet, der er malet hvidt. Derefter er tapen placeret langs kanten i begge sider af det nu hvide felt, hvorefter de blå felter er malet. Derefter er tapen fjernet. Inden tapen blev taget bort, blødte den blå farve en lille smule igennem ind på det hvide felt. Mest i det hvide felts højre side. Newmann har uden tvivl placeret begge tapeafmaskninger inden han påførte farven og er startet med det højre blå felt. Derefter har han malet det venstre, og til sidst har han fjernet tapen i begge sider. Mødet imellem blå og hvid, imellem flade og lys er nu koncentreret til dette kantområde i begge sider af det lysende felt.

Det er altså muligt systematisk at beskrive billedets fremstillingsproces, ja, det peger den på sin vis selv ud. I alt syv arbejdsgange. Billedet er blevet til med samme puls som oprindelig verden!!

De to kantområder, det vil sige de to møder er forskellige, men forskellen synes mest at have med det lyse at gøre. Den forskellige grad af gennemblødning får det lysende felt til at virke som om det forandrer sig. Som om det strømmer.

Tager man nu titlen igen, PROFILE OF LIGHT, er det oplagt at den henviser til den dobbelthed, der findes i mødet imellem det lyse og det mørke i kantområderne. Den sarte, sitrende brudte kantlinje langs hver side af det lyse felt opstår som den blå farve der er løbet ind over den hvide.

Men i billedets fortælling om lyset, er det så den immaterielle profil af lyset selv vi ser? eller er det den mørke kant der i skæret fra det strålende lys kommer til at virke flosset og brudt? Da de blå felter i billedet er billedets forgrund eftersom lyset strømmer frem fra billedrummet bagved felterne, fra det der må siges at være baggrunden, så er det smalle rum hvor lysets profil lader sig se, enten som lys eller som belyst stof, hverken forgrund eller baggrund.

Forgrunden profileres af lyset, lyset profileres af forgrunden.

Måske det er mellemgrunden der viser sig i et afslørende glimt. I et eksistentielt moment fatter man forestilling og fremstilling som forudsætninger for hinanden.

Mellemgrunden i Dankvart Dreyers billede magter at trække hele billedrummet af sted. I Barnett Newmans maleri er den tilstede som fusionsladet tyndhed, rumligt vidtfavnende nok til at komprimere mødet imellem skabelsens lys og det skabte.

Hvis man definerer det abstrakte som fravær af repræsentativ lighed, er mellemgrund og abstraktion to modsætninger.

For hvad er mere repræsenterende og illusionistisk end evnen til at få beskueren til at opleve et billedrum, der synes at rumme reelle afstande og reelle figurer, der har reel betydning for beskueren ude i det reelle rum. Og i det reelle rum er billedet jo en genstand, om end med en særlig kapacitet.

Men hvis man definerede mellemgrundens evne til at skabe en reel fortælling om et reelt rum med illusionistiske midler, som en meget abstrakt egenskab, er mellemgrund og abstraktion to sider af den samme sag.

De deler i så fald evnen til en intens og total abstraktion, der magter at forene forestilling og form med figur og materialitet.

Dermed findes i realiteten overskuddet til, nænsomt og med åbent sind, udestruktivt at foreslå eller forestille sig alternativer til modernismens dualisme, i en betragtning af dette særlige fordringsløse, men generøse felt.

Følelse for mellemgrunden er eneste betingelse for at mellemgrunden som følelse kan blive til en skabende, abstrakt figur.

Noter:

1. Donald Judd: *Om farven i almindelighed og i særdeleshed rødt og sort*.

Edition Bløndal, 1994. Side 18.

2. For en indgående diskussion af begrebet figurativitet og figurativitetens mulighed i en genskrivning af modernismen, se: Mikkel Bøgh: *Formalitet og figurativitet. Fænomenologiske perspektiver i nyere kunstteori*. I Hans Dam Christensen m.fl. (red.): *Kunstteori, positioner i nutidig kunstdebat*. Borgen, København 1999.

3. Clement Greenbergs opfattelse af det moderne maleri fremstiller han bl.a. i sit essay: *Modernist Painting* i Charles Harrison (ed.): *Art in Theory 1900 – 1990*, Blackwell, Oxford, 1992.

Maurice Merleau-Pontys fremstilling af maleriets særlige egenskaber som møde imellem sansning og form og imellem stof og bevidsthed findes i: Maurice Merleau-Ponty: *Maleren og Filosofien*. Dansk udg. på J. Vintens Forlagsboghandel, København, 1970.

Oversat fra fransk efter "L'Œil et l'esprit", 1960.

4. José Ortega Y Gasset: *Synspunktet i kunsten*. I José Ortega Y Gasset m.fl.: *Synspunktet i kunsten* (Red. af Ole Wahl Olsen). Brøndums Forlag, 1968.

5. Frank Stella: *Working Space. The Charles Elliot Norton Lectures 1983 – 84*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts and London, 1986. Side 71 – 98.